

O TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD: A dimensão política na vida

Autor: Judson Forlan Gonzaga Cabral¹

“Que devo ser eu, eu que penso e que sou o meu pensamento, para eu ser o que eu não penso, para que o meu pensamento seja o que eu não sou?”

(As palavras e as Coisas. Michel Foucault).

INTRODUÇÃO

É difícil, quase impossível pensar em nome próprio. É Como se houvesse um pensamento que o precede a muito. Antonin Artaud já há muito tempo percebeu isso. Ele nos diz: “De qualquer lado que eu olhe para mim mesmo, sinto que nenhum de meus gestos, nenhum de meus pensamentos me pertence. (...) Sinto a vida apenas como um atraso que, para mim, a torna desesperadamente virtual”². Ele faz menção à ideia de que há um pensamento que antes mesmo de está pensando vem vindo. Como se ele só pudesse pensar por esse axioma que o precede. Sendo possível pensar algumas coisas e outras não. Alguns autores corroborando com Artaud como, por exemplo, Samuel Beckett, vai colocar em xeque a ideia de que

¹ Mestrando do departamento de política do programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política – NEAMP/PUCSP

² ARTAUD, Antonin. In: MÈREDIEU, Florence. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.37.

existiria um sujeito soberano que fala e pensa que ele decide. “[...] O que importa quem fala. Alguém diz o que importa quem fala”.³

Para Artaud, o mais difícil, talvez, seja livrar-se de tudo aquilo que carregamos apesar de nós mesmos, de tudo aquilo que orienta nosso pensamento, nossa fala, nossos gestos, nossa vida. Como nos bem mostra Michel Foucault em seu texto “Nietzsche, a genealogia e a história” cometemos um erro gravíssimo ao achar que o corpo seja algo que escape a história, isto é, que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia. Para o autor, tal corpo é formado por uma série de regimes que o constroem. “(...) ele é destroçado por ritmo de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências.”⁴

O autor entende que não existe uma precedência do indivíduo ao poder, mas que esse indivíduo é fruto desse poder, seus pensamentos, seus hábitos, seus desejos. O poder é nessa chave pensado por Foucault, mais inventivo do que se poderia esperar. Então, lutar contra o poder não é se apoiar no indivíduo contra o poder, mas lutar contra o modo de individualização que o poder produz. É, portanto, lutar contra si mesmo. Guerrear o poder é guerrear contra si mesmo. Não se trata de saber quem se é ou o que se é, mas recusar o que se é. E isto é caro a Antonin Artaud (2006), vide sua ideia de corpo-sem-órgão.

Sabendo disso, o objetivo do presente artigo, é tentar estudar o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, tendo em vista buscar os elementos que situem sua dimensão política. Buscando assim a dimensão política nos textos de Artaud, principalmente, na sua proposta de Teatro da crueldade. Tendo em vista isso, o artigo também busca traçar um paralelo entre o Teatro da Crueldade de Artaud com

³ BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009, p. 17.

⁴ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2007, p. 27.

o grupo de teatro brasileiro Taanteatro⁵. Tentando perceber como o grupo se apropria de tal pensamento e quais os desdobramentos disto na sua cena.

1 A DIMENSÃO POLÍTICA DO TEATRO DA CRUELDADE

“Arte é o exercício experimental da liberdade”

Mario Pedrosa

Segundo Gilles Deleuze e Felix Guatarri, somos segmentarizados por todos os lados, tanto individual como coletivamente. Contudo, seria preciso distinguir dois tipos de segmentaridade; uma dura e outra flexível. Uma que se aproximaria da sociedade primitiva, que seria uma sociedade formada por segmentos, mas que não teriam uma centralização estatal, correspondendo à flexível. E outra com a sociedade moderna que seria também segmentada, mas que teria uma centralidade estatal e nesse sentido dura.

A diferença básica entre a segmentaridade flexível e a dura reside no fato de que a primeira não converge o poder a um único centro, havendo, portanto, multiplicidades de centros (de poder). Por outro lado, na segunda os centros convergiriam para um mesmo ponto. Nas sociedades com segmentaridade dura, haveria máquinas de ressonâncias e uma dependência do Estado como seu centro. Ou seja, rostificações ou ressonâncias do centro estendido pelo poder do pai, do professor etc. A segmentaridade dura incidiria por uma máquina de sobrecodificação que constituiria um espaço homogêneo.

⁵ A Taanteatro Companhia ou teatro coreográfico de tensões surgiu em 1991. Tem sua sede na cidade de São Paulo.

Entretanto, segundo Deleuze e Guatarri, seria insuficiente distinguir dois tipos de segmentaridade, pois se é possível encontrar em ambas as sociedades segmentaridades duras e flexíveis coexistindo. Além disso, toda sociedade (ou indivíduo) são atravessadas pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo; uma molar e outra molecular.

Portanto, estamos sempre sendo identificados, segmentados. Porém, mesmo nas segmentaridades mais duras se tem modos de fuga, de flexibilidade. Conforme nos mostram os autores:

Sua organização molar, sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de microperceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa etc.⁶

A macropolítica ou molar nesses termos se legitimaria por sua ressonância, enquanto a micropolítica ou molecular seria uma tentativa de resistência. Nesse sentido se poderia pensar em estratégias, e entre elas, pensar numa arte que vaza por entre as grades, que faz escapar, subverter que se aproximaria, portanto, dessa micropolítica como resistência. É bem verdade, porém, e Deleuze e Guatarri o mostram que não é raro sermos capturados pela máquina de Estado, tornando-se o próprio Estado, mas também é verdade que há aqueles que nunca se deixa capturar. E dentre esses podemos trazer a lume o nome de Antonin Artaud e seu teatro da crueldade.

O seu teatro da crueldade é um combate, um “chicotear-se” constante contra o corpo organizado, segmentarizado por uma ressonância, ou seja, por uma

⁶ DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *Mil Platôs*, vol.3, São Paulo, 34. 1996, p. 90.

sobrecodificação que constituiria numa rostificação homogênea. É uma forma de interrupção dos mecanismos que constroem o indivíduo se desdobrando numa resistência à política de controle, promovendo formas outras de existência, isto é, de vida que escapa aos lugares bem definidos. Para o Teatrólogo Hains Thies Lehmann⁷, o meio pelo qual a arte age no conflito político, torna-se ação política e expressa a quebra dos comportamentos normatizados: a esse fenômeno e ele chama “interrupção”. Ou seja, a interrupção das normas, dos sistemas disciplinadores. A arte pode criar essas interrupções com elementos como o terror, a anarquia, o delírio, o desespero, o riso, a revolta etc.

O teatro, como prática da interrupção da regra, reclama um direito absoluto à exceção, ao irrepetível, ao impossível de ser levado em conta. A frase do dramaturgo alemão Heiner Müller, segunda a qual, seria tarefa da arte “tornar impossível a realidade”, atinge este radicalismo. O Teatro de Artaud corrobora com esse mesmo radicalismo ao nos fazer perceber outras leituras da realidade, desempenha o que talvez seja sua função principal, de abrir espaço para o imaginário, abrir os olhos para aquilo que permanece exceção em toda regra, para o que foi deixado de lado, o que não foi levantado, o que não se ergueu e por isso representa uma reivindicação.

Evidenciando assim que existe outras formas, outras variações, outras experiências. Cria resistência porque dissolve as normas pré-estabelecidas e as verdades impostas. O que insurge de tudo isso é a percepção do abismo entre o âmbito político institucional (normativo, enclausurante) que dá regra e arte crítica, que é sempre, digamos simplesmente, exceção – é exceção a toda regra. Como

⁷ Hains Thies Lehmann é professor e pesquisador de teatro na Alemanha. Foi através dele que o termo pós-dramático ganhou vigência no meio artístico teatral. Ele escreveu um livro chamado “Teatro Pós-dramático” esse livro é resultado de uma longa pesquisa e observação das novas formas que no início dos anos de 1990 do século passado começam a insurgir. Formas essas decorrentes de releituras da obra de Antonin Artaud.

atitude estética essa arte/teatro é impensável sem o fator da transgressão do prescrito.

Contudo, talvez, a primeira transgressão a ser realizada é a de si próprio. A batalha é consigo. Nesse sentido, podemos retomar Foucault quando ele diz que a busca não é por saber quem se é ou o que se é, mas recusar o que se é. E isto é era fundamental para Artaud já que ele pretendia fugir de um teatro da representação para chegar num teatro do experimento intensivo, pois era naquele teatro que os gestos, as atitudes, os signos, seriam inventados à medida que fossem pensados. O ator aqui não refaria duas vezes o mesmo gesto, mas faria gestos, rompendo com a inercia e brutalizando as formas, alcançando através da destruição dessas formas o que delas sobreviveria. Rompendo com a linguagem tocariam na vida.

Pensando nisso é que Artaud pode comparar o teatro com a peste, ou seja, o teatro, como a peste, seria uma crise que se resolveria pela morte ou pela cura. Esse teatro convidaria o espírito a um delírio que exaltaria suas energias; possibilitando observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faria cair a máscara, pondo a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacodiria a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para as coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convidá-las-ia a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.

O Teatro da Crueldade, portanto, seria um grito de protesto contra certa forma-linguagem que aprisionaria o homem. Isto levaria a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade. Não por acaso, o teatro da crueldade ter como verdadeiro

programa “a encenação de uma máquina de produzir real”. O teatro nesse molde não seria mais representação, mas como um duplo da própria realidade, onde todos os códigos psicossociais, socioculturais seriam desfeitos em prol de uma existência intensiva. Nesse contexto, o abandono da linguagem significaria a condenação a certa morte da linguagem prisão.

Pra Artaud a cultura do Ocidente trai a potência do pensamento ao relegá-lo a uma representação, isto é, pensar é estabelecer formas, signos, sistemas. O homem civilizado do ocidente perdeu a capacidade de alcançar a vida, segundo ele, um civilizado é um “monstro no qual se desenvolveu até o absurdo a faculdade que temos de extrair pensamentos de nossos atos em vez de identificar nossos atos com nossos pensamentos”.⁸

O pensamento representação nos separaria da força que impulsiona e que faz vibrar em um plano de criação. É o que nos estabiliza em uma forma, ou melhor, o que nos faz pensar através de formas, criando maneiras “corretas” de pensar, como também, de sentir, de viver. Daí o combate de Artaud pelo presente aberto às forças que o afetam. Combate contra um pensamento, quer dizer, o que faz um pensamento representação do mundo ao invés da experimentação do mundo.

A busca era por um pensamento-ato, ou seja, a conquista de um movimento de continua criação, a afirmação da parte indomável da vida. Entretanto, para Artaud quando pronunciamos a palavra vida:

(...) deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa vida espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nesses tempos, é

⁸ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3.

deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como suplicados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras”.⁹

Sobre o Teatro da Crueldade, Artaud sempre afirmou que não se tratava de um mero teatro social, mas um teatro da angústia humana em reação contra o destino, um teatro repleto de gritos que não eram de pavor, mas de ódio, e ainda mais do que ódio, do sentimento do valor da vida. A relação entre vida e teatro possui um sentido primordial para Artaud e seu Teatro da Crueldade, era por meio dele que o artista francês via e vivenciava a possibilidade de transformação ou se quiser de deformação de um corpo institucionalizado.

O teatro da crueldade torna-se o próprio movimento da vida, e não, uma representação, pois libera fluxos, as intensidades, aquilo que ainda não foi formatado por certo poder domesticador. É uma criação incessante, uma busca por tornar o teatro o campo de configuração de forças que contaminem o presente, esboçando novos possíveis. Ele nos diz:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente tornar-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto, que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro.¹⁰

Era na dimensão da vida que se encontrava a política em Artaud, ou seja, numa arte que estaria mais próxima à uma realização de si próprio, muito mais do que numa arte de caráter político muito forte que se assentava sobre um

⁹ Ibid.,p.8

¹⁰ ARTAUD, Antonin. op. cit. p8

figurativismo. A questão da arte para um artista como Antonin Artaud era em relação a uma realização de si no mais profundo disso. À luz de uma atitude como essa podemos pensar a política em Artaud na esfera da micropolítica onde o que está em jogo é o próprio refazer-se constante por meio da sua arte. É nesse momento que ele pode dizer:

Eu, Sr. Antonin Artaud, nascido em 4 de setembro de 1896 em Marselha, na rua do jardim-des-plantés, 4, de um útero onde eu não tinha o que fazer e aonde eu nunca cheguei a fazer nada mesmo antes, por que esse não é um modo de nascer, somente copulado e masturbado nove meses pela membrana, a membrana que devora sem dentes, como dizem os Upanishads, e eu sei que nasci de modo diferente, de minhas obras e não de uma mãe, mas a mãe quis me pegar e veja o resultado em minha vida.¹¹

Retumba daí sua recusa ao seu nascimento biológico. É como se ele dissesse que é preciso nascer de novo, de forma diferente. Esse nascimento, portanto, não estaria dado a priori, mas se faria no curso da vida. Essa sua ideia de que nasceu de suas obras e não as obras que nasceram dele faz-se pensar num ato antropofágico, num devir - Artaud - obra, num “fazer-se-desfazer-se” permanentemente, ou seja, numa revolução permanente como pensava Felix Guatarri, isto é, molecular na medida em que o tipo de guinada ou transformação que ela acarreta acaba se dando de maneira local, por meio de sensações às quais não se encontra atrelada a nenhuma agenda política.

Felix Guatarri e Antonio Negri, quando falam de revolução, propõem que se saia da posição apenas pragmática, da busca da verdadeira revolução, e se entenda que a revolução é um revolucionar permanente. A vida, pensada como potência da vida, nesses autores, requer um combate, compõe-se em meio a processos plurais

¹¹ ARTAUD, Antonin. In: MÈREDIEU, Florence. op. cit. p. 42.

de racionalização. É nesta perspectiva que Foucault, talvez, vai afirmar a liberdade como um exercício, como práticas de liberdade que acontecem naquilo que se faz para transforma-se. Este exercício opera uma crítica no limite de si mesmo e se afirma como processo permanente de problematização e de ultrapassagem dos limites históricos que nos constituem em seu estado de coisas e de enunciados.

Podemos pensar o “teatro da crueldade” em Artaud como sistema da crueldade, isto é, como denuncia. Teria haver com embate dos corpos, com a relação entre as forças. Seria um sistema de afetos: no sentido dos poderes de afetar e ser afetado. Nesse sistema da crueldade existe certa priorização do corpo. Não tem como fazer economia. Nesse teatro o que vai ser reivindicado é um corpo-sem-órgãos, uma lógica outra que não é da organização, mas de intensidades, de devires.

O corpo-sem-órgãos não detém uma ordem fixa, um organismo. É uma recusa a todos os limites, sejam eles, temporais ou biológicos. Nesse corpo o fluxo circula de outra maneira. Um corpo de intensidade, de limiares, de dor. O corpo-sem-órgãos seria como uma tela branca conquistada depois de removida todas as camadas que pairam sobre ela. Para um pintor chegar à tela branca tem que haver um esvaziamento, uma perfuração na busca de romper com tudo que o impede ou mesmo direciona seus gestos. Tudo isso é fruto de uma operação, mas não está dado. É uma busca incessante pela limpeza dos clichês. É uma busca incessante pelo rompimento do ordenamento do corpo, do enclausuramento. Mas, que não se chegaria a um fim como bem lembra Deleuze e Guatarri, “Não é uma noção, um conceito, mas, antes de tudo, uma prática, um conjunto de práticas. Ao corpo sem órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”.¹²

¹² DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs* vol.3 São Paulo, 34, 2002, p. 28.

Todas as lutas e guerras que travou, sejam, poética, teatrais, quando esteve trancafiado foi pelo o corpo-sem-órgãos. Foi uma luta pela esfera de uma política menor, intensiva, não identitária, imanente à criação da vida. A busca era por construir um corpo ou mesmo desconstruir por meio da potência criativa da arte. A arte e vida estão unidas aqui por um teatro de construção de si, de desterritorialização, um teatro como ferramenta importante na sua capacidade de afetar.

O teatro de Artaud é todo feito de uma luta contra o “homem-forma”, contra o corpo instituição (o Estado, a igreja, a família). A ideia de Artaud é da ordem da crueldade. Como partir de outro corpo, como retomar a vitalidade não orgânica.

Se quiserem podem me meter numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então terão libertado dos seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas.¹³

Criar espaços para vida, eis o que evoca a ideia do ‘corpo-sem-órgãos’. Espaços que implicam esvaziamento de certas representações do interior do corpo. Mas tomemos cuidado. Não tornemos o corpo sem órgãos como uma teoria ou como diz Deleuze e Guatarri “... num saber universitário, eliminando ao mesmo tempo seu processo de invenção e experimentação...”¹⁴. É uma prática. Um experimento intensivo. Para fabricar um corpo-sem-órgãos é preciso agenciar. Intensificar as forças. Deixando as linhas de fuga desterritorializar aquilo que está formatado.

¹³ ARTAUD, Antonin. In: MÈREDIEU, Florence. op. cit. p.157.

¹⁴ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. op. cit. p. 28.

Sendo assim, o corpo-sem-o-órgãos é uma recusa às formas que se impõe delimitando todo o seu raio de experimentação, de circulação, de pensamento. A ideia aqui é de uma matéria que engendraria sua própria forma, engendrando, portanto, formas outras de ver, de sentir, de se relacionar, de existência. Poderíamos contrapor aqui ao pensamento de uma segmentaridade dura para quem o processo de individuação seria a imposição da forma sobre a matéria, de uma forma ideal, pois já se teria um modelo a se alcançar.

Talvez, fosse essa a grande luta de Artaud, a recusa a uma segmentaridade dura que imporá uma imagem prévia do que seja um pensamento, um corpo, um modelo a ser seguido que conduziria o ser a um modo de existir. Ou seja, não possibilitando outros modos de experimentos da vida, ceceando a possibilidade do ser de viver outros possíveis. Por isso, ele tinha como projeto uma encenação que fizesse com que o espectador fosse submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma experiência estética e ética original.

Pode-se pensar a obra de Artaud como uma radicalidade de modo de criação e como uma resistência artística. Como afirmação da arte como forma de resistência. A visão de uma arte engajada no e pelo devir sensível percorre toda sua obra. Ao insistir na necessidade de 'acabar com as obras-primas' ou atacar a escrita literária, Artaud pretende mostrar que o essencial da arte reside no seu núcleo intensivo, no que ela provoca e desencadeia – os devires sobre o corpo de quem cria e de quem contempla e que provocam uma mudança no próprio corpo da cultura e da civilização. O que importa é o interesse que uma obra pode gerar em cada um para se superar e viver para além das formas canônicas da cultura. Daí sua exigência de uma contaminação violenta pela arte, exposta em seus escritos sobre teatro.

Destruir os órgãos significa destruir as coerções sociais que impregnaram nosso ser físico-mental, psicossocial, sociocultural. Até porque para Artaud, era insuportável o condicionamento inato que pesava sobre o corpo, pois ele sabia que a vida, era determinada social, histórica, e politicamente “(...) Ela não é apenas influenciada e invadida de fora por contextos sociais. A sociedade é um dado quase inato ao corpo”¹⁵. A arte era para ele um estado de exceção permanente que se colocava contra a reificação e homogeneização da vida.

A política aqui é aquela que envolve o âmbito do trabalho de si ou como afirmará Deleuze: “um longo trabalho que não se faz apenas contra o estado e os poderes, mas diretamente sobre si”.¹⁶

1.2 O Teatro da Crueldade e seus ecos no Taanteatro

O paralelo que se pode traçar entre o pensamento de Artaud com a Taanteatro Companhia é com o sistema da crueldade, pois, ele permite que o ator que vivencia aquela experimentação habite um estado de vida completamente desconhecido. Revelando-se para ele e para o espectador outro ser, ou melhor, uma multiplicidade de outros seres desejosos para viver aquilo que não se curva a representação. Um teatro onde o combate e a resistência se dariam no corpo e pelo corpo. Um teatro que em última instância gestaria um corpo-sem-órgãos, um corpo vibrátil, um corpo intensivo.

A Taanteatro Cia se inscreve na ementa daqueles grupos que foram de maneira bem intensiva afetada pelo conjunto de ideias teatrais propostas pelo ator,

¹⁵ UNO, K. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GRENER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

¹⁶ DELEUZES, Gilles. *Diálogos...*p161

diretor, poeta e teórico francês e que posteriormente reinterpretaram e colocaram em prática essas ideias.

Ao se debruçarem sobre um teatro que ia em direção oposta de um teatro representacional, narrativo, dramático, que reservava à tensão a um lugar pré-determinado, com funções de empatia ou mesmo de identificação o Taanteatro se aproxima do teatro da crueldade e seus desdobramentos. Ou seja, a ideia física do teatro, da convulsão, a linguagem anárquica, o domínio das forças, a matéria intensiva, o plano dos afetos e a prioridade da presentificação. Lançando-se também para além de um teatro épico com seus efeitos de distanciamento e tomada de consciência. Distanciam-se assim de um teatro psicológico ou social em privilégio de um teatro energético que tem como principal foco o corpo com sua potencia e seu gesto livre de sentido.

Atentos à qualidade das tensões presente no corpo o processo criativo da Cia busca fugir de uma literalidade do movimento ou mesmo de reforço já manifesto no texto reivindicando algo mais, a desterritorialização do corpo permitindo que uma massa inconsciente e bruta cresça sem órgãos, sem funções, sem funções especializadas. Engendrando uma dança dos movimentos mais livres em detrimento às codificações coreográficas e uniformizantes das danças espetaculares.

É um teatro que no seu processo investigativo tenta criar possibilidades para que se possa criar corpos, como diz os encenadores da Cia, “desestandardizados’ no seio de culturas de mercado altamente competitivas, massificadas e com tendência à uma iniformização dos desejos, das vontades, das expressões etc...”¹⁷. Ou seja, embaralhar todos os signos que guiam nossas vidas exigindo que transbordemos os códigos psicofísicos e socioculturais.

¹⁷ BAIOCCHI, Maura & PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*, Azougue, 2007, p. 11.

Em última instância exigindo do ser um eterno originar-se. Lançando-se com isso numa tarefa complexa, já que como dito acima sempre se esbarra nos códigos morais, sociais, físicos. Contudo, para se chegar o mais próximo a uma libertação do corpo se faz necessário para Cia que haja uma mudança na relação tríada entre percepção, corpo e linguagem em direção à “imoralização” do corpo, ou seja, a libertação do corpo dos juízos morais já aludida em Artaud (2006) no seu texto “Para dar um fim ao juízo de Deus”.

Nessa direção podemos lançar um olhar sobre o último espetáculo da Cia. O “Danças [IM] Puras”. O espetáculo comemora duas décadas de pesquisa e criação da Taanteatro Companhia. Segundo a mesma, “o processo de criação partiu da indagação da possibilidade de uma dança pura livre de referências, narrativas. Nesse intuito explorou as transfigurações ‘intratensivas’ e os trajetos espaço-temporais”.¹⁸

O espetáculo inteiro transita por uma “criação fronteira” entre as linguagens do teatro e da dança e por “uma poética da intensidade”. “Mostra o devir impuro dos corpos em conexão com a diversidade das formas de vida e gera, na fricção entre energia e signo, uma atmosfera cênica expressiva e surreal”.¹⁹

O espetáculo inicia com um vídeo no qual uma pompa (símbolo do etéreo) é seguida por uma câmera e conduzida para um buraco onde está escrito na sua entrada TEATRO. Nesse trajeto vamos descobrindo que a pompa foi violada por todos os lados e dessa violação houve a gestação de corpos impuros, corpos híbridos. Mas, que ainda estão encobertos por capuz. Se revelando na sua plenitude dentro do teatro.

¹⁸ Material retirado do programa do espetáculo “danças [im]puras. “No Taanteatro (teatro coreográfico de tensão) qualidade e eficácia da comunicação dependem da capacidade de operar tensões Intracorporais, Intercorporais e Infracorporais”. As transfigurações Intratensivas estaria se justificaria por esse pensamento.

¹⁹ Idem.

O teatro então sendo de novo aqui pensado como duplo, pois não buscava representar nada, mas como construção de si mesmo por meio de uma dança que permitisse explorar todo seu lado “selvagem”, espontâneo. O teatro como duplo da vida; ali onde se poderiam atualizar os vários possíveis da virtualidade, Experimentando o impossível de ser experimentado na vida carregada de codificações. Transbordando, assim, a si próprio para que possa viver outra coisa. Acarretando voltar para vida dos códigos, mas não mais corroborando com ela.

O teatro sendo vivenciado nesses ternos como uma profanação do corpo comportado, domesticado, resultado de uma uniformização dos desejos, que nos dias de hoje acontece numa velocidade muito maior que na época de Artaud (2006). O corpo dessa violação que gestou essa impureza é animalesco, é pesado e intensivo, é terreno. É um corpo redescobrimdo e ampliando seu referencial intensivo.

Para Maura Baiocchi, que é bailarina e encenadora do Cia a aproximação com o teatro de Artaud é por meio de:

Um sistema de (des) incorporação criativa, ou seja, somos invadidos ou incorporados pelas forças das palavras-imagens do autor que são em seguidas desincorporadas de forma não-verbal: dança, sons, luz, figurino, objetos, cenários e eventualmente imagens em movimento, projetadas. Palavras e textos vão sendo agregados à posteriori de forma orgânica, natural. Nossa tentação é ir a busca – em nós mesmos – da energia essencial que pulsa, vibra e move Antonin Artaud (2006). Jamais tentar imitá-lo ou copiá-lo. (...) é preciso, antes e tudo, soltar as feras aprisionadas em nós mesmos, abolir o juízo de uma vez por todas e mandar brasa. (...) acredito que não exista uma forma de teatro da crueldade, mas uma variedade de gente cruel fazendo teatro. Cruel aqui é o que não faz concessões, o que não julga, o que é desejo e potencia puras.²⁰

²⁰ Ibid., p.117

Esse teatro reivindica uma expressão genuína e incorruptível. Desejante de um público que dialogue com ele, que duele. Por isso ser um teatro questionador, investigativo e provocativo. O Taanteatro se aproxima com seu processo investigativo daqueles grupos que hoje transitam por uma arte teatral no modelo do pós-dramático. Que grosso modo seria uma arte que não teria mais como eixo o texto, a palavra, mas uma transversalidade de todos os elementos, engendrando com isso, uma arte total. No entanto, não uma arte total harmônica como era a wagneriana, onde ainda se distinguia muito bem cada linguagem, mas uma arte total intensiva com sua potencia figural.

A política nesse “novo” teatro não estaria mais no conteúdo, mas na forma. No como esse conteúdo se materializaria. Ao rebaixarem o texto e, por conseguinte, a palavra para o mesmo patamar que os outros elementos, eles buscavam atingir o público não mais pelo viés racional, mas pelo sensível. Buscavam compartilhar uma experiência ao invés de representar. Eles viam que a palavra não mais conseguia dar conta de expressar toda intensidade gestada no processo criativo, que ela vinha carregada de imagem que apaziguava a recepção. Eles rompiam com uma comunicação racional para atingir o mais íntimo do ser.

Nesse sentido podemos retomar Deleuze para quem a sociedade de controle se exerce pelo universo da comunicação contínua. Deleuze numa entrevista para Antonio Negri diz, talvez, ter dúvida sobre a retomada da palavra pela minoria. Segundo ele:

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vácuos de não-comunicações, interruptores, para escapar o controle.²¹

²¹ DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. In. *Conversações*, São Paulo, 34. 1992, p. 217.

Para retomarmos ao universo da arte, a que seria reivindicada seria uma arte que evidenciaria as linhas de fuga, as possibilidades de fuga por todos os lados. Uma arte que por meio dela possamos criar estados outros de está na vida. Para isso teríamos como queria Artaud nos livrar de todos os efeitos e adornos.

CONCLUSÃO

Tento pensar o processo do Teatro da Crueldade como do Taanteatro como um processo de limpeza de todos os códigos psicossociais e socioculturais que engendram certo modo de existência e, por conseguinte, de sentir, de ver, de se relacionar. O processo de artistas como esses só é possível por meio de uma intensa investigação dos meios que possibilitem lançar-se para aquém ou além de uma normalidade reinante que rege as vidas. Não por acaso o corpo ser o foco investigativo, pois é nele e por ele que se cruzam todos os fluxos, todas as linhas, todas as segmentaridades. Ele é o foco do combate e da resistência.

O processo intensivo em Artaud e o processo de tensões coreográfico no Taanteatro faz emergir um corpo esburacado, cheios de vácuos, mas que permite que outros modos apareçam, isto é, que outros jeitos de está na vida se evidenciem. E isso através da recusa de um teatro que teria seu forte cunho na palavra. O esclarecimento pela palavra. O que esses artistas buscam cada um ao seu modo de crueldade é romper com a linguagem para tocar a vida.

Para finalizar gostaria de retomar uma passagem de Friedrich Nietzsche que está no seu livro “Assim Falou Zaratustra”. Zaratustra está a observar juntamente com a multidão dois acrobatas que andam por uma corda esticada de uma torre a

outra. Em determinado momento um deles cai e a multidão corre para que ele não caia sobre ela, excerto Zaratustra que não se move. Ao lado dele caiu justamente o corpo, destruído, mas vivo ainda. Dai que segue esse diálogo; “que fazes aqui? – disse-lhe. Já há tempo que eu sabia que o diabo me havia de derrubar. Agora me arrasta para o inferno. Queres impedi-lo?”. Segue que Zaratustra responde: “Amigo... Palavra de honra que tudo isso de que falas não existe, não há demônio nem inferno. A tua alma ainda há de morrer mais depressa do que o teu corpo; nada temas” o homem olha receoso e respondeu: “Se dizes a verdade... Nada perco ao perder a vida. Não passo de uma besta que foi ensinada a dançar a poder de pancadas e de fome”. Zaratustra responde “Não... Fizeste do perigo o teu ofício, coisa que não é para desprezar”.²²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAIOCCHI, M. e PANNEX, W. *Taanteato: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. *Mil Platôs*. Vol. 3. Ed. 34, São Paulo, 2002.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007.

²² NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 1999, p. 30.

LINS, D. Antonin Artaud. *O artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme, 2011.

MÈREDIEU, F. Eis Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

UNO, K. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GRENER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.